

PROCEDIMIENTOS DE "EXTRAÑAMIENTO" EN Y DESDE LA CONSTELACIÓN LITERARIA BORGEANA

ADRIANA CRISTINA CROLLA

Universidad Nacional del Litoral – Santa Fe- Argentina

Resumen

Tanto en Bayard como en Didi-Huberman hay una voluntaria propuesta deconstructiva y liberadora de la historia literaria y del arte de la historia fáctica. Y al mismo tiempo, una postura comparatista, al apelar a la apertura de las artes, a la intertextualidad y la inter y transdiscursividad, como operaciones compositivas. Todo ello como bandera para reclamar una reescritura general de la historia estética. Resumiendo: mobilidades estéticas, inacabamiento del saber, crítica subjetiva, migración y recomposición de imágenes, epistemología de lo sobreviviente y de lo sobre-emergente, en el que la imagen crea una configuración epistémica enteramente nueva, basada en puzzle anacrónicos y montajes insólitos, que ninguna causalidad ni cronología permite ver a priori. En todo esto, Borges fue un precursor. El trabajo aborda algunos de los procedimientos borgeanos más paradigmáticos en este sentido.

Abstract

An intentional deconstructive project, enfranchising literary and art history from actual history, is present both in Bayard and in Didi-Huberman. There is also a comparative approach, recurring to art's openness, to inter-, intra- or trans- discursivity, as compositive devices. All this amounts to the claim for a general rewriting of aesthetic history. In sum, aesthetic mobilities, unfinished knowledge, subjective criticism, migration and recomposition of images, survivor's and emergent epistemology, in which the image creates an entirely new epistemic configuration, based in anachronistic puzzles and uncanny montages, unattainable to any a priori causality or chronology. Borges was a precursor in all of this. This article focuses on some of the most paradigmatic Borgean procedures in this regard.

Palabras claves

Jorge Luis Borges,
Precursoridad,
Extrañamiento,
Procedimientos
compositivos

Keywords

Jorge Luis Borges,
uncanny,
precursors,
composition procedures

En el origen etimológico del término “extrañamiento” definido por Victor Šklovskij encontramos ya una perturbación y una deriva inesperada, al equivocar el crítico ruso, por descuido involuntario, la ortografía de la palabra y escribirla con una sola “n” en vez de dos, haciendo corresponder *otstranenie* (“alejamiento”) con *ostrannenie* (“hacer extraño”), concepto que privilegió la crítica francesa. Pero por esa equivocación originaria se configuró una interesante bisemia semántica que contiene y enhebra el sentido de “extranjería” con el de “extrañamiento y singularidad”.¹

Por ello, si usándolo como procedimiento estilístico, el artista que adhiere a estas potencialidades deja aflorar, con mecanismos altamente eficaces, los costados inesperados, extraños o imprevistos de las cosas, los temas y las palabras, también obliga a una toma de distancia, a la que él mismo se somete, para solicitar la reflexión o a la *quête* por parte del receptor. Y nadie más original para provocarlas y potenciarlas en el contexto de la literatura argentina que Jorge Luis Borges.

En el paradigma borgeano, para leer a Borges hay que permitirse el tiempo de reconocer lo extraño y de reconocerlo dentro de sí, como afirma Silvia Molloy.² El crítico Alberto Giordano agrega que hay que permitirse también un tiempo de vacilación y de asombro, de desconcierto e invención, en el que el texto se transforma en un misterio instantáneo.³

Y como dijera Blanchot en su *Le livre à venir*⁴ para leer a Borges hay que aprender a olvidar lo que uno ya sabe para dejarse “afectar” por lo extraño. Olvidar las competencias lectoras profesionales ya adquiridas para dejarse “advenir” por el desconcierto o el vértigo que impide la inmovilidad y exige prestar atención a los detalles móviles, cambiantes, inesperados, que desequilibran la coherencia textual.

El paradigma borgeano también funda la idea de la lectura como una mirada que opera sobre el mismo texto. Refutando la estética de la perfección que subordina la emoción a la ética y exige la sumisión del lector al autor y a la obra, Borges impone la “irreverencia”. Provocación que lleva progresivamente a la pérdida del “lector ingenuo”, aquel que lee atado a un modelo convergente. Y funda las bases de la estética del “lector escéptico” (como el mismo Borges gustó definirse). Un tipo de lector que se capacita para “leer” el inacabamiento, la omisión, el borramiento y lo que “sobreviene”.

Sin dudar Borges nos enfrenta a la maravilla o al asombro ante un mundo traducido en arquitecturas verbales que contienen en su seno las claves para su desciframiento. Dos críticos, argentino uno: Enrique Pezzoni y el ya mencionado, Maurice Blanchot, supieron descubrirlo a comienzos de la segunda mitad del S. XX. Afirmaba Pezzoni por entonces:

Borges no se limita a guiarnos por su mundo, también quiere mostrarnos – no explícitamente, pero sí de manera que nosotros mismos pensemos encontrarla – su arquitectura.⁵

Las operaciones escriturarias típicamente borgeanas basadas en la concentración de rasgos esenciales, la extrema síntesis y la bifurcación de mundos de ficción, modelos y esquemas, con variaciones que tienden a solicitar modificaciones perceptivas permanentes, no fueron comprendidas por un lector inserto todavía en un paradigma logocéntrico. Y fueron necesarios reacomodamientos progresivos de las propias capacidades cognitivas e interpretativas para potencializar el salto al nuevo paradigma de lectura:

¹ TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965, p. 83-97.

² MOLLOY, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

³ GIORDANO, Alberto. “Lo novelesco de la crítica, las letras de Borges de Silvia Molloy”. *Boletín/7*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, p.270, 1999.

⁴ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

⁵ PEZZONI, Enrique. “Aproximación al último libro de Borges”, *Sur*, 217-18 (Nov.-Diz. 1952), p.110-112.

Ello significa que el lector de Borges, además de efectuar el proceso inverso al del autor, ...debe efectuar más de una lectura ...ritual reiterativo que es un factor más de descentralidad y desapego en el recorrido laberíntico del texto. El resultado puede llegar a ser un estado de deslumbramiento que presenta cierta analogía con lo que Thomas Khun denomina “estado iluminado”, es decir, el salto de un paradigma cognitivo a otro, provocado por una repentina reestructuración del pensamiento y la consecuente sensación de infinitud que dicho estado opera.⁶

Es éste el Borges que hoy recuperamos. Un Borges que, inserto en los paradigmas literarios del S. XX, se fue progresivamente constituyendo en “El paradigma literario del S.XX”.⁷ Un paradigma de lectura necesario para comprender el libro futuro que ya preconizaba Blanchot, que hoy nos habla de nuestro hibridismo cultural, de las fatales heterotopías, de la transculturalidad y su expresión discursiva y estética: la transtextualidad, y por supuesto, del anacronismo.

Detalles, afirmaciones, *camouflages*, que Borges disemina en su escritura para que estén allí, sin otra intención que perturbar, provocando un encantamiento o un “suspense perturbador” que impulsa a la reflexión y provoca la deriva conjetural.

Lo que la escritura de Borges solicita es lo que Roland Barthes definió como “lectura que obliga a levantar la cabeza” y por ende, a ser “escrita”. Fenómeno que se activa cuando el lector es “tocado” por algo que lo obliga a apartar la vista del texto y a poner su inteligencia y sensibilidad a disposición de una idea que a su vez lo impulsa a la escritura, a “escribir la lectura” aunque mas no sea en un diagrama mental. Lecturas “irrespetuosas” que exigen ser pensadas, analizadas, reacomodadas, pues apelan a la discontinuidad y a la reflexión sistemática.

Los procesos de extrañamiento, las solicitaciones y desvíos se traducen en dispositivos compositivos. Por ejemplo las interpolaciones o brechas en las series previsibles. En el procedimiento “serial” inventado por Borges, lo más usual es que se apele a una voz autorizada y proponga luego una serie heterogénea de elementos a partir de una premisa común a los mecanismos de la serie. En dicha serie, Borges suele mezclar obras reales e inventadas y diferentes posturas críticas las que, interpoladas, sirven finalmente para descalificar a los elementos enumerados. De este modo logra inventar un parámetro nuevo e inusual para juzgar el elemento reseñado o criticado.

Con este mecanismo va creando filiaciones genéricas, pero los ejemplos precedentes terminan siendo mostrados como inacabados y en ese contexto la obra examinada se destaca por sus virtudes, aunque por imperio de la serie interpolada en la que se inserta, también termina siendo susceptible de incierta calificación.

Así la serie no se presenta como un procedimiento para mostrar la erudición del ensayista o autor, sino para desestabilizar la certidumbre del canon. La ruptura de la serie en Borges, a base de interpolaciones y de derivas inesperadas, nos impulsa a la incertidumbre, porque nada queda en su lugar y nada mantiene su significado previo. Sea el carácter del personaje, el argumento o las presuntas verdades o bondades de la exposición. La creación de una serie desestructurada o la reubicación de un elemento inesperado en la misma provoca un descolocamiento que funda, funde y (con)funde derivas de sentido, al innovar y convertir lo previsible en extraño y lo inesperado en previsible.

⁶ RICCI, Graciela. *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar, 2002, p.241.

⁷ CROLLA, Adriana. “Borges precursor. Etribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad”. In OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (Eds.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPel, 2011; e CROLLA, Adriana. «Borges paradigm, dans la constitution de nouveaux paradigmes de fictionnalisation littéraire». In: COUTINHO, Eduardo (Ed.). *Beyond binarisms. Identities in Process. Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Es a la biblioteca interna del lector a la que se apela, y es en ese contexto donde los elementos adquieren significación si son re(conocidos) y elegidos por el lector. En la biblioteca imaginaria a lo Borges, desacomodar, cambiar de lugar, es fundar un nuevo significado. Como cuando se cambia un libro de lugar en la biblioteca física y se lo coloca en un estante no previsto donde por ende no sólo el libro adquiere una entidad diferente, sino la biblioteca en su totalidad se ve obligada a reacomodarse por imperio de la nueva distribución. El mero efecto del “traslado” conmociona todo el sistema.

Un *modus operandi* que Borges fue preparando/se desde sus primeros libros, a través de ejercicios de escritura en la que sistemáticamente se desautorizaba como autor y escritor de cuentos, pero que lo fueron adiestrando en la producción de textos breves pseudo-ensayísticos, hasta que hizo aparecer su genial invención: la del texto apócrifo, inaugurado, según reconoce, con *El acercamiento a Almotasim*. Texto escrito en 1935 y publicado un año después en *Historia de la eternidad*.

El *Acercamiento*.... pretendía ser una reseña a un libro publicado tres años antes en Bombay por un autor hindú: Mirr Bahadur Ali. Borges atribuía una segunda edición realizada por un editor inglés reconocido, Victor Gollancz, la que contaba con un prefacio sumamente elogioso realizado por una escritora real: Dorothy L. Sayers.

Hasta allí todo parece normal, pero el problema estribaba en que salvo el editor y la prologuista, el autor y el libro reseñado eran una mera invención suya. Eran apócrifos. Borges lo incluyó en una serie para la que fue brindando detalles de temas y aportes críticos a algunos capítulos y tomando como referencia a autores consagrados, como Kipling, pero también haciendo referencia a un místico persa del 1100, Farid-ud. Din Attar (del que ya comenzamos a dudar si existía). Y a partir de allí fue señalando con particular minucia, las debilidades del libro, y por lo tanto desautorizando a la entusiasta prologuista.

El texto, que no se diferenciaba de los otros que Borges publicaba periódicamente en revistas y semanarios de la época, respondía perfectamente a las normas de composición ya definidas por el autor para un comentario de libros: presentación del libro y del autor, descripción de sus repercusiones, resumen del argumento, valoración del tema, afinidades con otras obras y creando una serie que lograba sustanciación y con ello, cierto grado de generalización. Procedimiento que le servía para destacar algún elemento que enlazara “Almotasim...” con los demás. Pero que al mismo tiempo, por las habituales interpolaciones, lo ponía fuera de la serie.

Relata en su *Autobiografía* que lo incluyó en 1936 en la recopilación de ensayos que tituló *Historia de la eternidad*, colocándolo al final, junto a una nota sobre *El arte de la injuria*. Lo que al lector avezado ya daba alguna pista más de cómo debía ser leído. Pero la gente lo tomó muy en serio gracias al entusiasmo del prólogo de la escritora inglesa, y a la misma firma de Borges. Lo concibió tan real que hasta un amigo suyo llegó a encargarse el libro de Mirr Bahadur Ali al editor de Londres, responsable de la presunta segunda edición. Posteriormente, en 1942, volvió a publicar “Almotasim” pero ahora insertándolo en un libro de cuentos: *El jardín de los senderos que se bifurcan*, otorgándole por tanto una nueva entidad estética: la de relato.

Lo más importante de todo esto, afirma Alan Pauls es que Borges no sólo inventó el procedimiento “extraño” de lo apócrifo como operación compositiva, sino que fue el primero en leerlo.⁸ Con el texto apócrifo estaba inventado el arte de intervenir contextos. No muy distinto, al que años más tarde llevará a Marcel Duchamp a colocar, con un gesto irreverente a lo Borges, un inodoro en un museo. Inventando no sólo una nueva serie por interpolación: la del *ready-made*, sino también provocando “extrañamiento” a partir de la “descolocación” de un elemento y conmoviendo hasta los mismos cimientos de lo estético.

⁸ PAULS, Alan. “La herencia Borges”. *Variaciones Borges*, n. 29, p.178-188, 2010.

Es esa superior conciencia contextual la que guiará a Borges a recolocar “Almotasim” en un libro de cuentos sin cambiarle nada, pero otorgándole ya otra entidad, lo que hace que cambie el sentido de la lectura. Lectura “extrañada” como la que propondrá por esos mismos años, en lo que consideró su primer cuento: “Pierre Menard, autor del Quijote”. Porque Menard reescribiendo el Quijote, sin modificar ni una coma, palabra o pausa, origina sin embargo, otro texto.

¿Qué es *Almotasim*?, ¿noticia bibliográfica o relato? No hay respuesta. No podría haber respuesta. Porque en el sistema Borges la respuesta es zizagueante y está siempre sobredeterminada, en la medida en que la identidad de lo escrito no se define por una serie de atributos propios, enumerables, localizables, sino por la relación de aventura que establece con el medio ambientes en el que le toca o lo forzamos a aparecer.⁹

Pero para que se entendiera esa extrañeza compositiva, tuvo que ocurrir una doble operación de lectura que hiciera visible el descolocamiento del orden. No sólo el lector primero se vio obligado a levantar la vista, sino que desde afuera, ese mismo lector ingenuo que corrió a comprar el libro y que se encontró con la sorpresa de su inexistencia, sintió la misma conmoción que los lectores amparados en un paradigma previo. La lectura de Borges estaba jalonada de trampas y había que esperar operaciones falsarias, plagios, parasitismo y ficciones apócrifas. Comprender también que en el momento en que la firma Borges, o una firma cualquiera, sanciona la carnadura verbal de un texto y lo instala en el incómodo estante virtual de lo literario, no sólo funda una existencia, sino que además genera innumerables derivas interpretativas.

Borges, tan lúcido, lo reconoce en su *Autobiografía* cuando afirma:

Es posible que yo haya sido injusto con esta historia, me parece hoy día que ella anunciaba y que además fue el modelo de todos los cuentos que, podríamos decir, me esperaban y sobre los cuales se fundó mi reputación de escritor de historias.¹⁰

Otro procedimiento ligado a los recursos del “extrañamiento” y que Borges también ensayara e instalara, es el del anacronismo. Su idea de un tiempo estético fundamentalmente desestructurado colaboró con el rompimiento de la canonizada idea de organizar las obras según una cronología temporal e improntada en la secuencialidad.

El término “anacronía” fue usado por primera vez por Léon Daudet en 1922, como modo peyorativo para denominar casos de inadaptación temporal. Y décadas después el filósofo Jacques Rancière lo reutiliza con valencia positiva para analizar un fenómeno en ruptura con su época, en un tiempo *a rebours* que produce anclajes inéditos pues escapa a cualquier tipo de identidad temporal.

Recuperado posteriormente por Georges Didi-Huberman en su libro *Devant le temps*, se impone para denominar una inversión en la perspectiva o en la mirada.¹¹

Por su cercanía con las invenciones borgeanas, nos interesan los planteos recuperados por Raphaëlle Guidée en su artículo sobre el anacronismo en el arte y la literatura cuando cita a Georges Didi-Huberman afirmando que siempre se lee una obra desde una significación actual y que no se confunde jamás con su sentido original:

L'œuvre passée me répond au présent: elle répond à une sollicitation venue pour elle du futur.¹²

⁹ Ibidem, p. 186.

¹⁰ BORGES, Jorge Luis. *Essai d'autobiographie*. Paris: Gallimard, 1987, p.313. La traducción nos pertenece.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

¹² Ibidem, p.25.

Guidée apela también al título provocador del libro de Pierre Bayard *Le plagiat par anticipation* para subrayar que hacer jugar a encontrar tiempos diferentes en las obras de artes y elaborar una especie de anacronismo “razonado” se ha convertido en una especie de lugar común en la crítica intelectual actual.¹³

Pensamos interesante retomarlas para establecer un paralelo con operaciones que como hemos visto, ya había inventado Borges como manipulaciones estéticas y teóricas: el plagio, la transdisciplinariedad y la metadiscursividad, así como una renovación analítica basada en la discontinuidad, la contratemporalidad y la reversibilidad del tiempo/s.

Guidée también menciona algo que nosotros consideramos “perspectivismo comparatista”, desarrollado por Franco Moretti en su *Atlas de la novela europea*. Una taxonomía de espacialidad planetaria en la que novelas dispersas en el tiempo y en el espacio (también provenientes de contextos no europeos) pueden llegar a conformar un conjunto orgánico, sin que sea posible explicar sus similitudes genéricas y su simultánea emergencia, a partir del concepto de influencia o del de cronología.

Pero vayamos a Didi-Huberman y su descubrimiento en el convento San Marco de Florencia de unos elementos extraños, anti-miméticos, en una especie de panel inferior que entroniza la imagen de la Virgen en un fresco del Beato Angelico: *La Madonna delle Ombre* (c.1348-1450).

El fresco contiene cuatro paneles que se extienden en la base de la escena sacra, conformando cuatro rectángulos enmarcados en una especie de “finto marmo” y que muestran una especie de lluvia de manchas de color que contrastan contra el muro. Cuando lo vemos en las fotos como elementos aislados de su contexto, nos pueden hacer caer en el error de considerarlos ejemplos de pintura no figurativa perteneciente al arte abstracto contemporáneo. Pero incorporados al entorno de la obra de un pintor del Renacimiento italiano, según constató el crítico, provocaron una ceguera interpretativa, que hizo que generaciones de críticos no los vieran en el conjunto de la obra y no los incorporaran en las reproducciones.

Didi-Huberman se lanzó a una suerte de arqueología estética y encontró que la obra de Fra Angelico presentaba un extraordinario montaje de tiempos lo que generaba un efecto de anacronismo en el que además se superponían los códigos estéticos de la época, con el trabajo del color y de la figuralidad de los S. XIII y XIV, y la composición del fresco y su entorno, con la tradición figural de la época bizantina. Provocando, un juego desestabilizante entre pintura *quattrocentesca* y contemporánea y por ende una ruptura en la lógica de la “cronía”, obligando a pensar la imagen como una memoria o montaje de tiempos heteróclitos en un anacronismo discordante.

Y que la omisión del panel por los críticos correspondería a un prejuicio de la mirada o a una descolocación histórica, a una incapacidad en el ver. Un efecto de anacronía, en suma, que necesitó esperar a que el arte inaugurara la estética de la pintura no ficcional o figurativa, pero también del collage y del *dripping*. En esencia, de la pintura y el color en estado puro, para ser “vistos”.

Porque la percepción misma de todo esto no hubiera sido posible sin un anacronismo de la mirada. Didi-Huberman afirmó que Fra Angelico “no se sintió para nada culpable de plagiar la técnica del *dripping*, inventada siglos más tarde por Jackson Pollock”. Y es que se necesitó de la innovación estética de Pollock para que se pusiera en evidencia.

Didi-Huberman explica este fenómeno como un momento anacrónico, casi aberrante, en que emerge un síntoma nuevo que hace revulsionar los preconceptos y que, como en este caso, la audacia de una proposición, impulsa a ver por primera vez un objeto no detectado antes. Duraciones heterogéneas y apertura imprevista de una latencia, de una sobrevivencia fantasmática que se ilumina sorpresivamente en la mirada del iniciado.

¹³ GUIDÉE, Raphaëlle. «Anachronisme des œuvres d’art et temps de la littérature (ou comment l’histoire de l’art vint au secours de l’histoire littéraire)». *Fabula*, n. 8, mayo 2011. Disponible en: <<http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=244>>. Consultado: 13 out. 2013.

Una mirada agregaríamos que pertenece a otro paradigma y que como planteara Thomas Khun¹⁴ para hablar de las revoluciones científicas y los cambios de paradigmas, puede ser trasladada al ámbito del arte para explicar cómo se constituyen estos efectos de iluminación sorpresiva que permiten que se caigan las lentes cognoscitivas del paradigma previo y que se pueda leer, con otras lentes, lo que ya estaba, pero no podía ser comprendido. Descubrimiento en suma, que conmociona el sistema y que postula nuevos problemas para la interpretación.

Playard suma la categoría de “plagio por anticipación”: el Beato Angelico fue el que plagió a Pollock y no al revés, pues no fue hasta la constitución del arte contemporáneo que se pudo hacer visible su gesto estético, con toda su carga de novedad y originalidad.

La mirada anacrónica consiste entonces en tomar conciencia de una llamada que reside en un gesto sin filiación conocida. Otro tipo de arte que reside en el advenimiento de un conocimiento que venga a iluminarlo y a completar su explicación.

Bayard aporta la categoría de “survenants” para denominar a los artistas del futuro con los cuales un escritor se relaciona sin saberlo. Y por eso Sófocles pede ser plagiarlo de Freud, Sterne del *Nouveau Roman* y Voltaire de Conan Doyle.

Es que tanto en Bayard como en Didi-Huberman hay una voluntaria propuesta deconstructiva y liberadora de la historia literaria y del arte de la historia fáctica. Y al mismo tiempo, una postura comparatista, al apelar a la apertura de las artes, a la intertextualidad y la inter y transdiscursividad, como operaciones compositivas.

Todo ello como bandera para reclamar una reescritura general de la historia estética.

Resumiendo: mobilities estéticas, inacabamiento del saber, crítica subjetiva, migración y recomposición de imágenes, epistemología de lo sobreviviente y de lo sobre-emergente, en el que la imagen crea una configuración epistémica enteramente nueva, basada en puzzle anacrónicos y montajes insólitos, que ninguna causalidad ni cronología permite ver *a priori*.

Y para penar mejor todo esto, Borges fue un precursor.

Borges y la “precursoridad”

Borges había abordado este problema y lo había explicado antes, elaborando sus propias categorías, en particular la del “precursor”. La que encuentra afinidad con los conceptos de Bayard de “plagio por anticipación” y de escritores o artistas “survenants”, Entendido este “extraño” neologismo como algo o alguien que “cae o llega de improviso” y “que se incorpora a lo ya existente”. Y que en español podríamos traducirlo como “sobrevenido”. O quizás en el sentido que Borges da a los precursores.

En su temprano ensayo “Kafka y sus precursores” ya introducía la reflexión sobre temporalidades discordantes de las obras y sobre la percepción anacrónica de misteriosas afinidades literarias.¹⁵ De acuerdo al *Diccionario de la Real Academia Española*, un precursor es alguien que “precede” o que se adelanta. Por tanto, el término nos remite a una diacronía que instala una secuencia temporal definida que va del pasado hacia el presente y el futuro. Pero Borges en este iluminante ensayo propone otras interpretaciones. Las que sin duda revulsionan la temporalidad.

En análisis macroestructural y en posición de *distant reading*, de una lectura que mira “desde lejos”, y organiza cartografías, mapas o atlas planetarios (tal como hace Franco Moretti con la novela europea, en el texto ya mencionado) Borges comienza el ensayo diciendo que había premeditado un examen de

¹⁴ KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: FCE, 1982.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

los precursores de Kafka. Pero que al frecuentarlo comenzó a descubrir su voz y sus hábitos en textos de diversas literaturas y épocas. Y para pensar la “precursoridad” de Kafka, Borges subvierte la diacronía, o en realidad la rompe y la disgrega para hacer confluir en el “voz, tono y registro” de lo singular kafkiano, una pluralidad de textos y personajes pertenecientes a diferentes tiempos y espacios:

1. El clásico helénico: Aristóteles en relación con la paradoja de Zenón.
2. Un prosista chino del S. IX, recuperado a su vez en 1948 por el antologista francés Margoulié;
3. Los escritos del filósofo danés del S. XIX, Soren Kierkegaard;
4. El poema *Fears and Scruples* del poeta inglés decimonónico Robert Browning;
5. Un cuento de las historias “désobligeantes” de Leon Bloy, escritor francés que vivió a caballo entre el S. IX y XX;
6. El cuento *Carcassonne* de Lord Dunsany, escritor anglo-irlandés contemporáneo al escritor anterior y al mismo Kafka.
7. Y, de hecho, su propio texto sobre Kafka y sus precursores.

Borges explica que el hecho más significativo es que todas estas obras heterogéneas que organizó en la serie, se parecen a Kafka, pero en nada entre sí.

Por lo que concluye que en todas está la idiosincrasia de Kafka. Pero que si éste no hubiera escrito, no hubiera podido percibirlo. Lo que es decir, sin el paradigma kafkiano no se haría visible esa filiación y por ende, no existiría. Como el panel del Beato Angelico, estaría frente a nuestros ojos pero no lo veríamos.

Ahora bien, cuando Borges habla de “idiosincrasia” en realidad se está refiriendo a una propuesta u horizonte de lectura que sería la marca de “lo kafkiano”. Algo que “*afina y desvía sensiblemente*” la interpretación que previamente se podría haber otorgado a todas estas producciones. Y finalmente, desarrolla su propia idea de lo que es un “precursor”, al que le reconoce “un indudable valor para la crítica”, y que se constituye desde la misma anacronía.

El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica el futuro y en esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de “*Betrachtung*” es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.¹⁶

Debemos entender entonces que según esta operación *creativa* premeditada por Borges, cada escritor construye su propio horizonte de referencia al apropiarse e identificarse con aquellas producciones literarias, filosóficas, históricas, semióticas o discursivas previas, que les son operativas y le permiten generar una estética propia y original.

Pero en ese nuevo sistema, el mismo precursor se resignifica en función del conjunto y a la luz de la nueva obra que lo contiene e involucra. Al mismo tiempo, esta operación de anacronismo exige de las comunidades receptoras, un particular y especial proceso de reacomodamiento y adaptación para la comprensión de la nueva constelación. Ya que a través de una firma, se proponen revoluciones que modifican tanto el futuro (no hay posibilidad de leer de un modo no kafkiano después de la escritura de Kafka), como el pasado. Y los modos en que se releen y se leerán estas mismas afinidades en el futuro.

Por todo ello, superadas las dificultades iniciales para entrar en el universo borgeano, (como habrá ocurrido para los especialistas del arte luego de la revolucionaria constatación de Didi-Huberman en el fresco del Beato Angelico) no es posible volver a restablecer las coordenadas previas y pretender leer el mundo como si Borges (o el “lugar común” del anacronismo en arte, postulado por Didi-Huberman) no existieran.

¹⁶ Ibidem, p.710-712.

Y si tantos escritores plagiaron por anticipación a Kafka, podemos concluir, por qué no, que en la infinita circularidad de tiempo, al inventar Borges a sus propios precursores, en las anacrónicas afinidades de mi lectura, estaba plagiando a Pierre Bayard y a Didi-Huberman.

Todo sucede por primera vez
Pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras
Está inventándolas.¹⁷

Concluimos entonces, conmemorando también los cien años del nacimiento de otro gran escritor argentino, maestro de *l'étrangement* él mismo, y autor de un poema en 1956 donde destacaba la total extrañeza que Borges ya estaba provocando. Me refiero a Julio Cortázar y al paródico poema con título en inglés “*The smiler with the knife under the cloak*”.¹⁸

Justo en mitad de la ensaimada
se plantó y dijo: Babilonia.
Muy pocos entendieron
que quería decir el Río de la Plata.
Cuando se dieron cuenta ya era tarde,
¿quién ataja a ese potro que galopa
de Patmos a Gotinga a media rienda?
Se empezó a hablar de vikingos
en el café Tortoni,
y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou
y enfermó a los más flojos de runa y David Hume.
A todo esto él leía
novelas policiales.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis. *La cifra*. Buenos Aires: Emecé, 1981.

¹⁸ “The smiler with the knife under the cloak” es a su vez una operación intertextual ya que constituye una “cita” tomada por Cortázar del “Cuento del Caballero” de los *Canterbury Tales* de G. Chaucer. Escrito en 1956 y enviado a Fernández Retamar, fue publicado en 1967 en la revista *Casa de las Américas*, en La Habana, Cuba. Reeditado en FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004, p.41.